

Obliquità della pittura

Nell'astrazione decodificata di Ortelli la linea analitica si obliqua nelle incertezze del vissuto quotidiano.

di Tommaso Trini

Prima ancora che un « oggetto di conoscenza », come la più avanzata pratica teorica ci ha recentemente abituato a considerare, una pittura occupa il nostro campo visivo in funzione dell'apprendimento. Occorre riconoscerla come prodotto artistico, sottoporla a ricognizione visiva e mentale insieme per apprendere le regole interne, i luoghi abituali, i percorsi inusitati; non importa che sia più o meno astratta, né che si materializzi in un quadro o in una tela senza telaio; una pittura è sempre una instabile costruzione/decostruzione da percorrere nei suoi anditi, o suo linguaggio. L'apprendimento è regolato da codici che bisogna imparare mediante l'errore per rispondere correttamente alle regole, e riguarda la memoria e l'imitazione; la conoscenza muove già dalla decodificazione e s'inoltra nella reminiscenza e nella trasgressione per sboccare sulla questione notoriamente complessa del sapere.

E questo che intendo testimoniare circa le pitture di Ortelli dicendo che offrono alla mia vista una struttura analitica; questo movimento mai risolto e decisivo tra ciò di cui mi dà l'apprensione e ciò che mi fa conoscere. Al pari di altre opere, in verità non molto numerose, che una volta chiamavamo geometriche o razionali, con un collocamento a riposo delle nostre inquietudini per limiti di pressapochismo, questa espone tutti i suoi elementi e il loro funzionamento in bella vista, così che li possiamo verificare anche noi nel mentre agiscono: è un'astrazione decodificata. Come tale non si accontenta di fornire il suo impianto di appropriati caratteri di indagine e analisi, perché questi sono lì per cominciare, non già per finirvi impigliati; coloro che si limitano a dire che le pitture di Ortelli sono autosufficienti e rimandano solo a se stesse, girano intorno a un palo, né dicono il vero.

Al contrario, se Ortelli procede da una tela per così dire intonsa che lascia a vista, e quindi la lavora nel tempo, la riga e la corruga con linee di colore ora fini ora grosse, e interrompe questo continuo o tutto pieno su combinazioni di tagli o cesure ora reali ora virtuali, questa è un'attività complessa che deborda dai limiti della tela per concentrare i fuochi di altre categorie sull'evidente attesa progettuale e proiettiva di questa pittura, di questa palpabile griglia di inciampi.

Descriviamola meglio. Dopo alcuni ci-

cli particolarmente colorati, Ortelli ha messo a punto la ricerca che elabora da tre o quattro anni sulla sola dualità del bianco e del nero, dove lui mette bianco su bianco e nero su nero, e intende sia il bianco che il nero con ottica personale e cioè a basso gradiente luminoso. Ha in pratica rinunciato al colore per scommettere tutto sulla linea, solidale in questo con coloro che dicono che senza il colore si pensa meglio. La linea, anzi le righe tra loro articolate in spessori, Ortelli le ha dipinte sempre, e sempre d'improvviso interrotte, anche quando si sbriciolavano in tratti nel fraseggio lirico di precedenti esperienze. Il pittore sa dirvi, se lo volete, come ha vissuto e da dove procedono queste righe, a immagine di traumi o desideri che gli sono propri, e che qui non conta molto spifferare al paziente lettore. Importa invece giustificare l'obliquità di tali linee che Ortelli tira sulla tela intonsa, ed è, a propriamente dire, ingiustificabile: sono oblique perché sono a immagine dell'esistenza quotidiana.

Le forme geometriche che si articolano sulla verticale e l'orizzontale si sa cosa vogliono dire, basta interrogare gli archetipi figurati, il sapere ermetico, e così pure si sa delle forme organiche in che rapporto si collocano con il cosmo o il caos magmatico, ecc. L'obliquo taglia invece nel quotidiano e nello storico. L'obliquo del neoplasticista van Doesburg, fra le altre ragioni, s'impose come un'alternativa, cioè un fendente nella lotta, al gioco di verticali e orizzontali con cui Mondrian faceva quadrato attorno alla sua priorità e maestosità. Sono pochi i patterns di base del dipingere astratto, e in qualche modo l'obliquo li lega tutti.

Che Ortelli lo metta in analogia, come ha detto a Ballo, con « l'incertezza, il dubbio, l'allarme continuo: non ho da parte mia delle certezze operative né ideologiche », è giusto, ma non mi commuove più di tanto; l'incertezza è generale ma non è un programma, giacché è

destinata al raddrizzamento della linea se non vuol cadere e soccombere; né si dimentichi che l'obliquo è proprio dell'avvitamento che permette — e siamo alla dialettica — di fare risalire il movimento con passaggi senza fine.

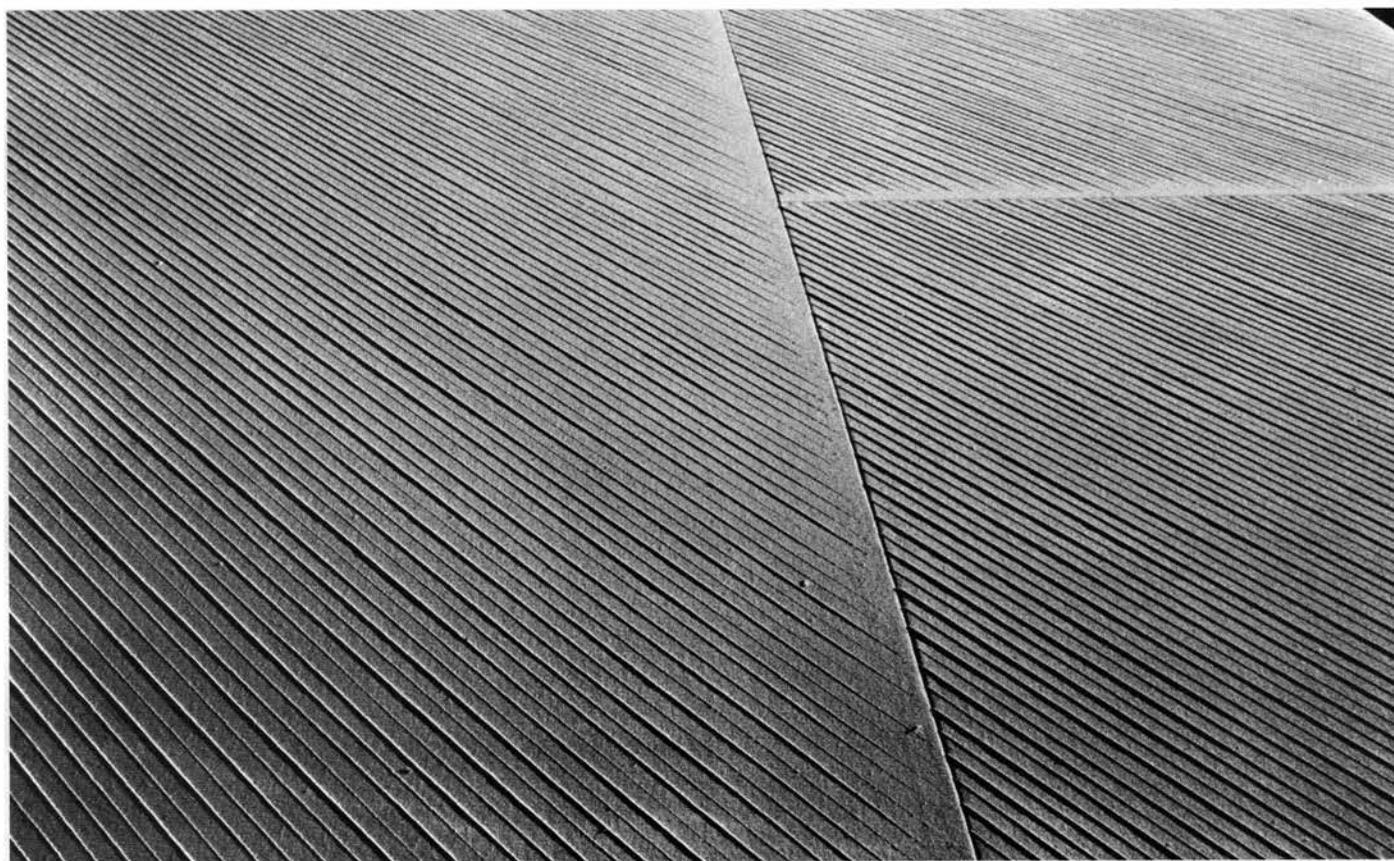
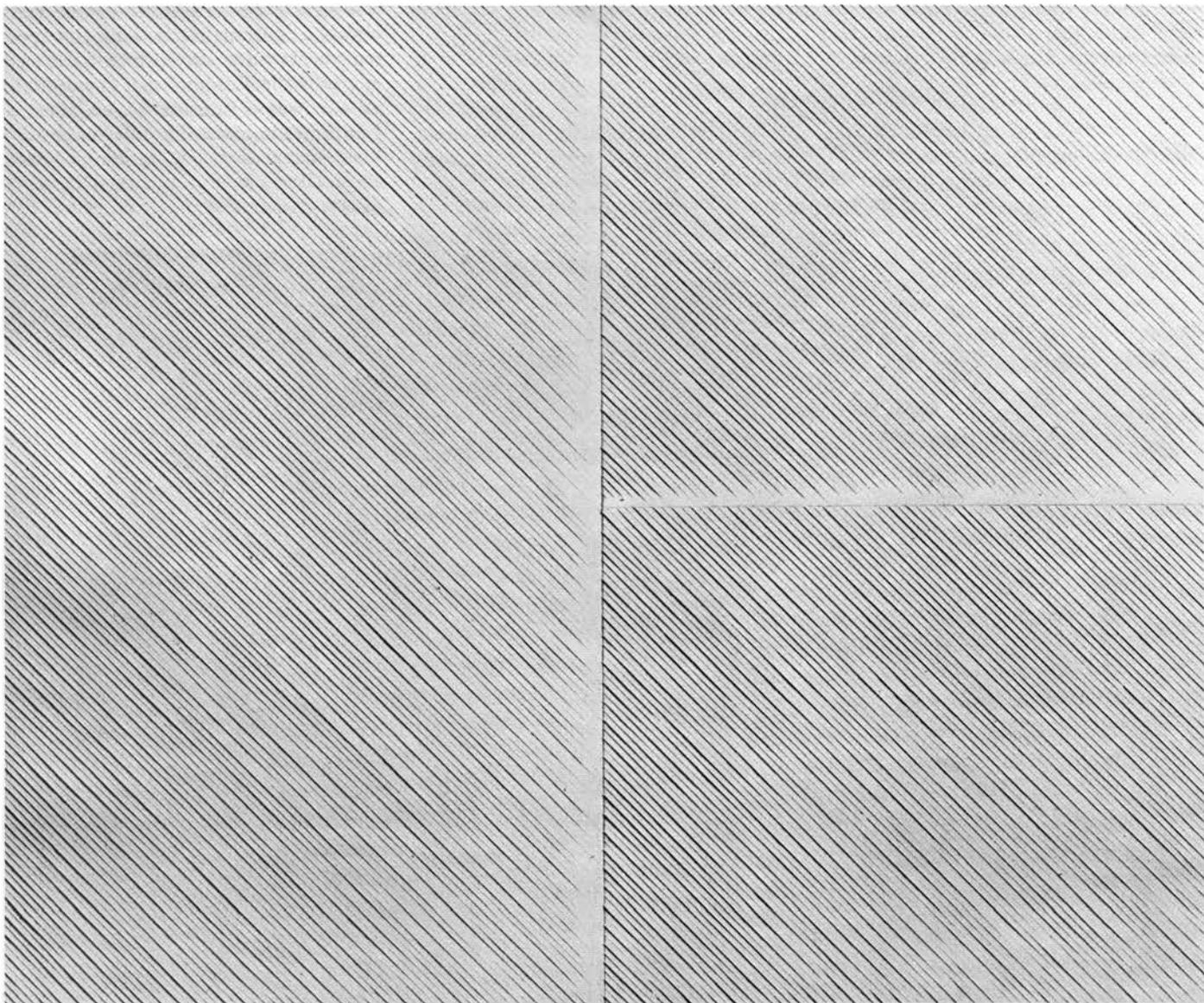
Come la tratta Ortelli, infine, la linea mira ad ampliare l'escursione degli stimoli visivi della pittura dalla precisione dello scrutinio alla sensorialità del tatto. L'occhio che scorre sulla tela è attirato da pochissimi incidenti, ossia dal taglio reale che i bordi di due tele accostate lasciano a vista sotto la striatura pazientemente ordita dal pittore, oppure dal taglio virtuale che il pittore stesso provoca interrompendo di colpo la pioggia sottovento dei suoi segni, oppure dal gioco incrociato e sapiente su cui il pittore infine combina queste rapide annotazioni di illusionismo ottico.

Così la pittura ci richiede di essere osservata con attenzione, con quella che lo « scanning » o scrutinio impongono, e di essere osservata a lungo, ossia con intenzione se non proprio amore. L'aspetto illusivamente tattile delle righe corpose e di vario spessore che Ortelli siringa sulla tela, è allora un plus sensoriale, una offerta di piacere mirante a favorire quel che, in mancanza di amore, definiamo partecipazione creativa.

Ma descrivere un'opera nei suoi elementi materiali non è sufficiente. A differenza degli artisti americani, che pure sono maestri in questo esercizio elementare, noi ci rendiamo conto più infelicevolmente che l'opera in questione è non solo la produzione di un oggetto ma anche porta con sé la fabbricazione di una merce; col che, al di là di rozze equivalenze tra l'artefatto e il manufatto industriale, dobbiamo subito intendere le contraddizioni che l'universo delle merci impone all'opera d'arte e come, per via analogica, questa se ne fa carico e insieme tenta di chiarirle e superarle.

L'arte di Ortelli si confronta con la realtà accentuando il suo esplicito carattere di lavoro prolungato e ripetuto nel tempo dell'esecuzione di ciascuna pittura e dei vari cicli di pitture (che recano

Sopra: Gottardo Ortelli, *Immersione totale*, 1975, acrilico su tela, cm. 40 x 120. Sotto: particolare. Courtesy Galleria Spagnoli, Firenze. Nella pittura di Ortelli la tela costituisce lo spazio e il limite di applicazione del lavoro. Escluso ogni intervento in senso formale, unico elemento costante è la ripetizione regolare del segno obliquo. Sulla tela grezza Ortelli stende, servendosi di una siringa ipodermica, il colore acrilico bianco, da destra verso sinistra, con una serie di segni tracciati partendo da sinistra verso destra, per sottolineare la possibilità di una controlettura delle sue opere.

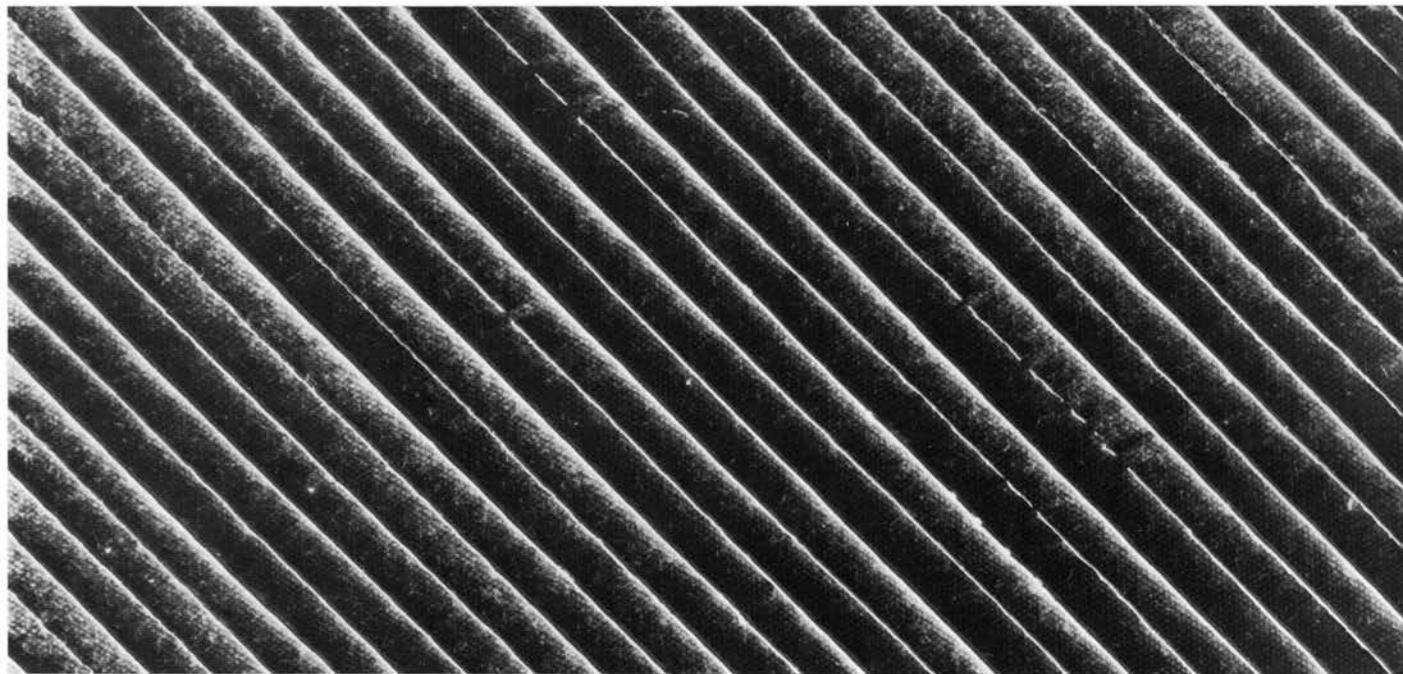


titoli come « Immersione totale » oppure « Tempo liberato »), un lavoro inteso come categoria e non come fatica fisica, ciò che condurrebbe a una mera imitazione del lavoro alienato. E affinché il suo lavoro non si alieni nella mera produzione dell'oggetto, magari gratificandosi dei piaceri dell'arte per rivalsa, Ortelli ha cura di mantenere tesa la pro-

tensione progettuale dell'atto di dipingere, che abbiamo visto esistenziale.

Elabora il suo costrutto secondo la logica che si è scelta (quella della cosiddetta « teoria del campo »), in modo che questo atto fondamentale per lui pittore, per lui soggetto della pittura, sia tanto concreto, oggettivo, finito, pur restando dinamico, quanto lo richiede l'attività di

conoscere che è l'oggetto moderno della pittura e della sua storia. L'aspetto apparentemente riduttivo o primario dei mezzi e procedimenti impiegati fa meglio risaltare l'ampia forcella di addizioni significative che va dall'io alla massa, dall'individuale al sociale, in cui un pittore come Ortelli interviene ormai in modo diretto e non più tanto simbolico.



Gottardo Ortelli, Tempo liberato, 1974, cm. 130x195. Sopra: particolare al naturale. Il lavoro riprodotto fa parte della produzione di Ortelli del 1974/'75. Il colore, in questo caso il viola, steso in modo monocromo e uniforme è un fondo anonimo su cui si muovono i se-

gni obliqui che sempre ritornano nei vari cicli della sua produzione pittorica. Il lavoro sistemico, attuato con metodi diversi, sia paralleli che in rotta di collisione, introduce nell'opera di Ortelli l'elemento temporale che interessa all'artista soprattutto come ritmo o scansione.